

ハーバート・リードのデザイン論

——『インダストリアル・デザイン』の精読を通して——

山 木 朝 彦

(キーワード：デザイン，モダニズム，インダストリアル・デザイン，ハーバート・リード)

1. はじめに

ハーバート・リード (Sir Herbert Edward Read, 1893–1968) による『芸術による教育』(*Education through Art*, 原著初版1943) は、美術教育の分野では、原著の出版後、約70年、翻訳書の初版出版 (1953年) から数えても、約60年を経た現在においても、我が国では、研究者として一度は読むべき基本的文献として、揺るぎない位置を確立している。そのことは、2001年に新訳が、宮脇 理 (1929–) らの共訳により出版された¹⁾ことから伺い知ることができる。これは、一般に普通教育における美術教育を中心にした芸術教育の重要性を主張したという点で記念碑的な著作と考えられている。その内容はアートに関する原理的な考究を含むアートと教育をめぐる広範な研究となっている。

しかし、リードの教育論はこれだけではない。たとえば、教育学者の周郷 博 (1907–1980) が翻訳した『平和のための教育』(*Education for Peace*, 原著1950, 訳書1952) は、『芸術による教育』とともに、リードの教育論の双璧を成すポピュラリティーを獲得した教育思想の著作であるし、『芸術による人間回復』(*The Redemption of the Robot*, 原著1971, 訳書1972) もまた、世界的なレベルでの思想史として、芸術教育思想を捉え直そうとした意欲作である。

同時に、よく知られているように、リードは、近現代のアート全般を対照にした批評家であり、現代の視点からこの分野での彼の業績を振り返ると、『近代彫刻史』(*A Concise History of Modern Sculpture*, 原著1964, 訳書1965, 1995) は特に重要であり、現代の同時代美術のテーマや技法に届く秀逸な見方を数多く含んでいる。現代にアピールする内容を持つからこそ、この本もまた、1995年に藤原えりみによる正確な訳出による出版が行われた²⁾わけであろう。

しかし、リードがその旺盛な批評活動を展開し始め、早い時期に高い評価を得た重要な仕事として、デザイン関係の大きな業績が存在したことを忘れてはなるまい。それが、本論文で取り上げる『美術と産業—インダストリアル・デザインの原理』(*Art and Industry—The Principles of Industrial Design*, 1934) である。(なお、本論文では、和文引用の箇所が多数あることに配慮し、同書の表記を和訳書の書名である『インダストリアル・デザイン』に統一する。)

この本の初版は、1934年に出版されているので、今から80年も昔の著作ということになるわけだが、今、ここに取り上げ、精読すべきだと考える論者なりの関心の在処を示すならば、それは次のようなところにある。

子どもや青年層を含む、現代社会に暮らすわたしたちは、常にスタイリッシュな生活様式を求め、自分の身の周りに洗練された道具を置き、様々な利便性を享受することに追われている。その対象は、アップル社が生み出した iPad や iPhone, MacBook Air などに象徴されるクールなデザインの商品群であり、新製品が出る度に、消費者は購買意欲を喚起され続けている。その現象自体は、経済を活性化させ、高度情報化社会の恩恵を人々にもたらす契機である以上、必ずしも批判すべきものではないであろう。しかし、美術教育の観点からこれを見た場合、批判的精神を欠いた消費者としてのわれわれ自身をこの現象のなかに見出さざるを得ない。

これからの日本の美術教育を構想するとき、上記のような批判精神や批評力を養ううえでも、デザインというものにたいする広範かつ基本的な知識と理解を促す教育が、学校の内外で保証されなければならないと論者は考えている。

その基礎的な知識のもととなるデザインに関するテーマを文献に求め、その精選をしようと試みるとき、まず何よりも、現代デザインの黎明期に登場した、リードの『インダストリアル・デザイン』という文献の重要性に気づかされる。そこには、デザインにかかわる重要なコンセプトについての深い考察が散見されるとともに、随

所に、啓発的な言説が散りばめられている。このような認識のもとに、ここでは、この文献の精読を通じて、その言説の意味を吟味し、現代のデザイン思想へのつながりを考察する。もちろん、併せて、ハーバート・リード研究に寄与する考察を展開したいと思う。

なお、先行研究に該当するアプローチとしては、デザイン史研究およびムンク研究の鈴木正明（1913-）によって成された綿密な解題の「パウルソンとリード」³⁾と、独自の観点からこの著作に注目した研究者の栗山裕至（1967-）の研究⁴⁾を挙げることが妥当だろう。栗山は、この著作から機能と形態の関係性というテーマを抽出し、身体性やブラックボックスなどのキーワードと絡め、現代デザインのあるべき姿を検討している。

2. 『インダストリアル・デザイン』の概要

ここでは、本論文の研究テーマの主要文献である『インダストリアル・デザイン』を章立てに沿って分節化し、各々の箇所における概要と解釈を試みる。ただし、第4部の「産業時代の美術教育」は、『芸術による教育』と連なる教育論として主題的に取り上げるために、次章に譲る。なお、文中における引用は、特別に註もしくは表記がない限り、勝見 勝と前田泰次による共訳版『インダストリアル・デザイン』⁵⁾からのものであり、引用箇所の頁のみを記載した。また、翻訳そのものは原文の文意を捉えた優れた訳であるが、一部、強い意識も含まれているため、精読を必要とするコンテキストにおいては、本来の語義を明示すべきものと考え、引用中は角括弧で、その他の文中においては、丸括弧で原語を随時示すことにした。

(1) 序説および「第一部問題の歴史的側面と理論的側面」の概要

(a) 序説について

序説は、本書の性質を簡潔に述べる役割を担っているはずだが、一読すればわかるとおり、本書に託すリードの想いが過剰と言えるほど充填されており、本文以上に重層的に意味が畳み込まれている。アートとインダストリーというテーマに関して、述べたいことが、序説のなかに溢れ出した印象なのだが、ここでは、付随的に流れ入る彼の想いを削ぎ落とし、この著作の執筆の目的を明確にしておきたい。そのため、逐語訳的ではなく、趣旨を踏まえた意識的な構えで、この序説部分を以下に纏めておこう。

リードは、機械に対して押しつけられてきた美的価値は、装飾に関する表面的な様式に照らして判断されてきたと言う。その後、ラスキン (John Ruskin, 1819-1900) やモリス (William Morris, 1834-1896) によって、「装飾の底にひそむ形態というもの (11頁)」に立ち帰ろうとする試みがなされた。しかし、問題の根本は、手工芸の美的価値を機械に応用するという考え方自体にある。すなわち、「新しい機械生産の方法に、新しい美の基準 [aesthetic standards] を案出すること (11頁)」が真の課題なのである。

そのために必要な手続きは、芸術の意義を明らかにすることと、芸術作品を生産する機械の力を正しく計ることである。芸術がフォーム (形態) を通じて人々の感覚や知性にアピールするものだとするならば、芸術というものの普遍的要素を明らかにすることが必要である。

実用的な機能を果たす芸術作品について論ずるとき、機能を極限まで追究し実現すれば、美的特質を有するに至ると考える者がいるが、それはあまりに楽天的である。工業生産に携わる者はこのような議論を避けるが、生産に材料や構造の科学が不可欠なように、芸術の科学も必要なのである。芸術理論の専門家の存在価値を工業生産に携わる者は認識し、相談すべきである。

ところが、皮肉なことに、英国では、これらの問題を解決したのは、ラスキンやモリスのような知識人ではなく、エンジニアたちであった。たとえば、水晶宮 (クリスタル・パレス) を設計したジョセフ・パクストン (Sir Joseph Paxton, 1803-1865) やフォース・ブリッジを設計したジョン・ファウラー (Sir John Fowler, 1817-1898) らもエンジニアであった。自動車や飛行機の形態を発展させたのも、「さらに、無意識にせよ、初めて新しい美学の要素を示唆したのも、すべてエンジニアである (13頁)」。彼らの示唆したことが、後続の建築家やデザイナーによって、取り上げられ、それとともに「古い不適当な伝統は棄てられ、実際の現実 [practical realities] を基礎として、新しい伝統が発展させられていったのである (13頁)」。

次に、リードは既成の権威、すなわち、ジョシュア・レイノルズ卿 (Sir Joshua Reynolds, 1723-1792) やラスキン、モリスの思想、王立アカデミー (Royal Academy of Arts)、王立美術カレッジ (The Royal College of Art) の教育に対して、自らの挑戦的な姿勢を鮮明にする。それらの権威は、エンジニアや工学的デザイナーの仕事が、五世紀にわたる伝統に根差し、美的目的を意識した名工の仕事の価値に及ぶことはありえないという

美的信念を抱いている。

リードは、この伝統を重視する権威的言説に対する批判を歴史の検証から始める。まず、それらの権威的言説に見られる伝統重視の姿勢は、人文主義的なものの見方に深く根差していることを指摘する。すなわち、ルネサンス期以降のアカデミックなアプローチに根拠を置いた美の価値観なのである。しかし、建築やデザインにかかわる伝統について言及するならば、ルネサンス以前の12世紀および13世紀に北ヨーロッパなどにおいて、顕著な発展の相が見られた。それら優れた仕事は、アカデミックな伝統に基づく意識も無ければ、いわゆるよき「趣味」(taste)のために、成し遂げられたわけでもない。「実際の問題の解決 (14頁)」として、成し遂げられた偉業なのである。リードは、このように中世の建築や美術・工芸の歴史に遡ることによって、人文主義的(humanities)でアカデミックな伝統に対して、人間的(human)な伝統が存在するという見方を提示し、人々に伝統というものを見方を変えるように促しているのである。

リードの著作を読んだひとは、抽象的な概念の検討と現実の諸問題との際立った照合ないし摺り合わせを行うところに、彼の論述の特徴が見られることに気づくであろう。この序説には、そうした特徴が典型的に現れており、この人間的伝統の提唱の次には、現実存在するスラム街の住宅問題が取り上げられている。スラム街に暮らす何百万人もの住宅(a million slum dwellings)は、市民一般の標準に照らして理想的といえるような生活を実現できるものにならない。この変革に従事する者が解決しなくてはならない課題は、アカデミックな伝統を踏襲するによってではなく、想像力と科学によって解決するのである。しかし、実際の問題解決を行うなかで、「デザインの偉大な伝統」(a great tradition of design)に向かう機会が存在しているにもかかわらず、「芸術の誤った、不適当な理想を、無理におしつけている (15頁)」のである。

ここから、リードは当時の英国の教育の現状を鋭く批判し、「私はこの本で、教育の問題を考察した結果、芸術に関するあらゆるアカデミックな教育を完全に廃止[the total abolition of all academic instruction in art]するならば、概して利益がえられるだろうという結論 (15頁)」に至るのである。しかも、「さらに、必要な唯一の教育は、技術的な教育であり、デザインの実問題問題は、そこから自動的に生まれてくるという結論に、達せざるをえなかった (15頁)」と言葉を続けている。

一見、極論のように感じられるかもしれないが、リードの構想のなかでは、スラム街の住居に象徴される同時代の課題を解決するためには、硬直化したアカデミックな教育を「技術的な教育」に置き換えることが必然と感じられたのであろう。この記述によって、いわゆる技術偏重の指向性を彼の思想に嗅ぎ取るのは誤りであると私は考える。なぜならば、この記述に続けて、「美的教育、もしくは、感覚教育は、発展させられねばならない」と、基底となる教育の姿を叙述しているからである。この教育についての具体的な構想が、第四部の「産業時代の美術教育」において展開されることになるのだが、序説の中でも、示唆的に次のように記されている。

「調和と釣り合いの一般原則や、感覚や知性による知覚力の発達[the development of sensuous and intellectual perceptivity]は、新しくより広汎なスケールで、特に教育の初歩の段階[the elementary stage of education]において、指導される必要がある。ただし、このような教育を実施するには、ひじょうに大きな困難がいくつも存在するという事実を、認めねばなるまい。全く新しい教育学上の方法論が要求されるからである。」(15-16頁)

この一文には、見落とすべきでは無いきわめて重要な註が、実にさりげなくリード自身によって付されている。それは、「この一文を書いてから、私は別の著書『芸術による教育』Education Through Art (Faber, 1943)のなかで、この教育学上の問題について、くわしく吟味[explore]しておいた (16頁)」というものである。まさに、『インダストリアル・アート』と『芸術による教育』との直接的な関係を物語る確証を私たちはこの註によってリード自身から得たことになるといえよう。

序説の結論は、一般の人々が抽象的な形態を鑑賞する本能を有すること、そして、そのことによって、人々が下す「美的判断は、伝統的な趣味や、アカデミックな芸術の基準に、少しも負うところがなく、事実、これこそは新しい美的感覚[a new aesthetic sensibility]の証拠であるということなのである (16頁)」という期待を含む言葉に集約されている。当時、自動車や航空機に応用され始めた流体力学から生まれた形態を表す「流線」(streamline)という言葉の意味が拡張され、「流線形」(streamlined)として、日用品のデザインの宣伝にまで浸透した現象の背景に、リードはこうした市井の人々の美的感覚と美的判断が存在していると見ていたわけである。現実の社会を変革するのは、アカデミックな教育ではなく、人々が有する美的感覚であるとする、この、ある種の楽観性は、資本主義の基底を成す市場原理を必然的に前提としているように思われる。

(b) 第一部について

次に「第一部 問題の歴史的側面と理論的側面」から、リードの芸術思想の根底を成す歴史的認識について述べられた箇所を取り上げ、そのロジックをつぶさに検討した後に、解釈と批評を試みることにしたい。なお、本書における美術とデザインをめぐるリードの思想は、この部分に集約されており、「第二部 形態」と「第三部 色とオーナメント」は、その展開として実例を掲げて論考を継続するスタイルを採っている。このような構成上の性格を踏まえ、本論文においては、第一部を中心に検討する。

人文主義的美術とアブストラクト

この章は、序説で触れた人文主義的美術というものの性格を浮き彫りにすると共に、それ以外の美術のあり方を詳述するところから始められている。リードは、ジョルジョーネ (Giorgione, 1477–1510) の絵を例に取り、構成上の色彩や構図が感覚にアピールする造形上の要素と、描写された主題が感覚にアピールする絵画的な要素があるとし、それらは分かちがたく結びつき一体化していると説明し、美術作品というものの一般的性質を描写する。そのうえで、そのような一般的性質で括ることが難しい第三の要素があるのではないかと検討すべきテーマを浮上させている。すなわち、造形上の要素と、それが主題と結びつき一体化した絵画的要素とは異なる「直観的」または「非合理的」要素である。リードは、これらの要素をわかり易く箇条書きにして示しているので、それをそのまま引用すると次のとおりである。

- (1) 直接の感覚的アピール [a direct sensory appeal] をもつ、次元と比率をそなえた造形的要素 [formal elements]
- (2) 造形的要素と結合することもありうる、感情的または知的表現 [emotional or intellectual expression] の要素
- (3) 直観的または潜在意識的な性質 [an intuitive or subconscious nature] をおびる要素

この3つの項目のなかで、2番目の項目は、ルネサンス期だけでなく、ギリシア・ローマ時代などの文明期の絵画表現に顕著な要素である。これが序説でも登場した人文主義的な伝統をもたらし人文主義的絵画に色濃く反映している要素である。そのほかの2つの要素は、抽象的要素である。なお、この抽象すなわちアブストラクト (abstract) について、リード自身が次のようにその言葉の選択が、「非具象的」(non-figurative)「非絵画的」(non-pictorial)「非再現的」(non-representational) という言葉よりも、相対的に適切だから選んだにすぎないこと、そして、理解しやすい言葉では無いことを次のように語っている。

「この abstract という言葉は、理解しにくい、不十分な言葉だということを、私は承知している。」(31頁)

それでも、非具象的や非絵画的、そして非再現的という、「あまりに局限された概念」よりも、反対するほどの根拠も無いという点で、便宜的には使用可能だという韜晦なレトリックを駆使して、リードは、この言葉を上記(1)と(3)の説明に用いる。そのうえで、具体的にアブストラクトにかかわる造形表現についての考察に彼は着手する。

フォームについて

その際のキーワードは、フォーム (形態) である。リードは、同時にシェイプ (形) という言葉も用いているが、このシェイプとフォームの関係性は必ずしも明解ではない。文脈から判断して、フォームはシェイプよりもいっそう複雑な物のトータリティーを指していると考えられる。いずれにしても、形と形態についてのリードの思考の流れを文脈に沿って整理してみると、『インダストリアル・デザイン』の根底を成すロジックが明らかになるはずである。

彼は、「文明が発達するにしたがって、形 (シェイプ) を異にししながら、ひとしい効率をもっているいくつかの物から、どれかを選んでよいという時期がやってきた。そういう選択が行われるやいなや、そこに美的な判断がはたらくのである。ある形をしりぞけて、ある形をとりあげるといふ選択を人に行わせる動機 [motives] は、何だろうか (32頁)」と問い、人間が道具に付与する形の自由度と決定のプロセスについて、問い直すのである。

この自由度の許容を前提にして、人類はいわゆる黄金分割 [divine proportion] を発見した。自然界の「結晶や貝殻、植物や花の形態、さらに人体そのものの形態が、奇跡的ともいえるほど [an almost miraculous] に、よくこの方程式または比例に帰する」のであり、「芸術の領域では、そのありとあらゆる部分で、またありとあらゆる結びつきにおいて、この比例がとりあげられ、構成および形態の典拠とされる [as a canon of composition and form] ようになった (34頁)」。

ルネサンス期だけでなく、ゴシック時代、そして近代の画家や建築家が黄金分割を利用しており、「自然の法則としての厳とした威信 [all the prestige of a law of nature] をもっている」とリードは言う。

しかしながら、これは典拠としてのこの比率をそのまま美術作品に押し当て制作すると、「無味乾燥な、生気のないものになる」ことも容易に想像できることであり、「かすかな逸脱 [slightly deviate]」が必要なのである。リードによれば、わたしたちは絶対的とも言えるこの法則から逃れることにより、「意思の自由を確認する [an affirmation of our freedom]」のであり、「芸術における決定論 [determinism in art] から抜け出す (36頁)」のである。

もちろん、黄金分割に見られる比例は、理論の応用によって実現されるのではなく、表現する者の直観によって掴み取られる可能性も開かれており、その根拠となるのは、私たちもまた自然物としての肉体の組織を持ち、器官を持ち、シンメトリーの身体を有するからであろうと彼は結論づける。ここまでが、前出の箇条書きの(1)、すなわち、「直接の感覚的アピールをもつ、次元と比率をそなえた造形的要素」を説明した箇所である。

しかし、リードが力説したかったことは、むしろ前出の(3)「直観的または潜在意識的な性質をおびる要素」についてなのである。彼は自らの関心が、意識化され十分に統制された黄金比が見られるようなフォルムではなく、表現者を突き動かすもっと得体の知れない契機に向かってゆくのを隠そうとはしない。次の言葉にそのことがよく表れている。

「われわれの意識的な心理に訴えてくる形態（フォーム）については、その状況をまえに説明したが、そういう形態のほかに、なお、心 [psyche] の前意識的な水面 [the pre-conscious levels] と、無意識的な水面 [the unconscious levels] とに訴えてくる形態があると考えていいだろうと思う。」(37頁)

前意識的な水面では、フロイト学説によれば、それは性的な意味を担い、象徴的な訴求力を持つ。一方、無意識的な水面においては、胎児期の諸経験や出産時の心的外傷 (birth traumas)、さらに、フロイト派とは異なる心理学者の説によれば、民族的な経験 (racial experiences) さえ深く刻み込まれていると考えられている。このように説明することで、産業にかかわる造形、すなわちデザインもまた、人間心理の深淵に連なるダイナミズムから生まれるということをリードは示唆していると言えよう。

「美術における形態の問題は—産業工芸におけるそれでさえも—けっして単純な問題ではないということに、読者の注意をうながしたいのである (38頁)」という叙述は、産業にかかわるデザインもまた一般の美術表現と地続きであり、機能主義的造形主義では割り切れない表現の契機を有することを表現していると考えられる。

さらに、計算され尽くした知的かつ合理的な形態の限界について言及するために、リードは、ギリシアの壺と宋代の中国の磁器を比較するという大胆な試みさえしている。「二つの壺のどちらを採るかは、主観的な問題であるにはちがいない」が、「いやしくも普通の感受性ある人、いわゆる趣味を解する人 [man of taste] であれば、おそらく中国の壺の方が、芸術作品としてはるかにすぐれていると考えるだろうと思う (39頁)」とまで、彼は断言する。

その理由は、ギリシアの壺が正確なシンメトリーや比率という造形原理に準拠しているのに対して、中国の壺の形態は分析を拒む無意識的 (unconscious) な訴求力をもっているからだという。西洋の伝統美として脈々と息づいている合理主義的な思考法そのものを否定するかのとき彼のこの見解は、西洋的な美術の伝統の外側に存在する、もう一つの造形表現の理念を示唆している。そのことによって、人間が物と対峙したときに生まれる原初的なアプローチの可能性について想起させようという意図が隠されているといえよう。

装飾について

このように、西洋美術の根幹にある黄金分割の伝統を批判的に検討することを通じて、芸術の形態が立ち現れる契機を探ったリードは、さらに、「装飾」の問題にまで踏み込み、論じている。その展開の仕方を次に瞥見しておきたい。

「序説」で見たとおり、美術には装飾が不可欠だという考えは、黄金分割と同様に西洋美術の伝統として定着し、アカデミズムを通じて、誰もが踏襲すべき造形作法となっていた。この根強い伝統について、リードはいかなる先入主や偏見を持たずに、冷静に考察しようと努めている。

装飾という言葉を用いるとき、ものそれ自体がデコラティブだという表現にその言葉を用いることもあれば、壁に壁紙を貼るという意味で用いるように、単に地となる物に彩りを与えるという場合もある。英語における装飾 (decoration) や装飾する (decorate) という言葉の意味の幅広さは、日本語の「装飾」や「装飾する」という言葉の語義と似ている。それは次のようなリードの説明にも当てはまることである。

「通例「美術工芸品」*objet d'art* の名で呼ばれるようなある種の美術品に「装飾」をほどこすといえ、その美術品の形態に、オーナメント（飾り）という名で知られる余分のものを附加することを意味している。」(40頁)

例えば、建築には彫刻した柱頭やフリーズを加え、焼き物には絵付けを施し、絵画には額縁を付けるのが、このオーナメントの附加である。応用美術という言葉があるが、本来の意味から言えば、「応用されたオーナメント [*applied ornament*]」という表現こそが正しい。それが、応用された美術、すなわち応用美術 (*applied art*) と呼び慣わされることによって、多くの混乱が生じたのである。

オーナメントに関するリードの立場は明解であり、「オーナメントのただしきあり方は、形態を強調する [*emphasise form*]」と言うことにあり、それ以外に、そのほんとうの存在理由はないのである」とする。彼にとって、オーナメントが形態を *enhance* する（引き立てるという意味）というような日常の用語法もまた避けるべきものと捉えられている。本来のオーナメントの役割は、女性がよく使う口紅のように、「すでに存在している美の輪郭 [*the outlines of an already existing beauty*]」を、いっそう正確にするために、慎重に应用される」ところにあるべきなのだ。ところが、英国では、教育者も産業に従事する者も共に、美術作品の形態的要素をないがしろにして、「オーナメントこそ唯一の本質的要素 [*the only essential element*]」であると考えた傾向が生まれ (42頁) たのである。この結果、「工業製品のもともとのきびしい、正確な形態を、ゆがめ、ねじまげ、くずすなどして、かれらが美術と勘ちがいしているオーナメントのいろいろの姿に化けさせることになった (42頁)」のであると、リードは自国の工業製品に関わるオーナメントの過剰を厳しく断罪するのである。

もちろん、このような装飾に関する誤ったものの見方は、単に、人文主義的美術の伝統が招いたというような歴史主義的な背景の説明だけでは説明がつくはずも無い。人間存在というものが抱く「空白の恐怖 [*Horror vacui*]」が、空白を埋めようとする装飾を産み出すのであり、「これは根絶しがたい感情であり」本能に属する欲望なのである。ゆえに、リード自身も「これをまったく抑圧してしまうほうがいいなどとは思っていない (41頁)」としている。しかしながら、本能と美は峻別されるべきであり、美術の形態を損なうような過剰な使用に彼は反対をするのである。

抽象的形態が現れる契機を探るために、フロイト派の精神分析理論に関心を寄せ、不可知論的な範疇にあるとも言えそうな深層心理に潜む心理的外傷などにまで言及し、その豊穡な可能性を示唆した部分と、装飾の過剰に対する警戒感を示したこの部分は、際だった対照を見せている。おそらく、この背景には、よき形態というものにたいするリード特有のものの見方が存在するであろう。『インダストリアル・デザイン』の後半において、機械生産の時代における装飾のあり方を再びリードは論じているので、その箇所において、このことについて改めて考察したい。

ウェッジウッドについての評価

リードの資質には、思弁的な思考に傾く思想家的な一面と、常に現実の事象に深く関わり問題点と改善策を提示する批評家的な一面があり、常に、その両者が交互に姿を現しながら、論が展開される。本書の場合にも、装飾論の後に、ウェッジウッドという磁器製造会社の発展のプロセスを追うことによって、オーナメントについての考察が現実の産業と関わるテーマであることを明らかにする。

ウェッジウッド社の創始者であるジョサイア・ウェッジウッド (Josiah Wedgwood, 1730–1795) は、古美術収集家として有名なウィリアム・ダグラス卿 (Sir William Douglas Hamilton, 1730–1803) のサークルに加わることで、ギリシアやエルトリアの美術に親しむ機会を得た。「古代世界の優美と典雅のすべてを物語る象徴」だったギリシアの壺に刺激されたウェッジウッドは、「陶器を再びあの高い水準にまで、引きあげねばならないと考えた (以下46頁)」。

彼は、すでにその兆候があった古代趣味の時流に棹さし、自国の美術家たちに依頼して、ギリシアの壺の精巧なコピーを作り上げることに成功しただけでなく、「それらを現代調に応用したりする仕事を依頼した」。リード曰く、「こうして、装飾美術全体を古典調の流行が支配する形勢となった」。

しかし、この運動は表面的なものに終わり、「オーナメント（飾り）を主としたものは、やがて好事家や金持ちだけをよろこばせる骨董品と化した」のである。これと対照的に、「ウェッジウッドの真の精神の表現をみせている実用品は、今日でもわれわれとともに生きている」のであり、彼が熟練した陶工として、実践的な精神を発揮して、「地方的な陶器の伝統に、選択と洗練をくわえながら産みだした産物なのである (以下47頁)」。

リードは、バーナード・ラッカム (Bernard Rackham, 1876–1964) とともに書いた『イギリスの陶器』 (*English Pottery*, 初版1924) のなかで、このウェッジウッド社の陶磁器について、形態との関わりですでに論じており、本書の中で次のように引用している。

「ウェッジウッドは、その器物の目的に、正確に適合すべき形態を考案した、最初の陶工であった。しかも、それは目的への適合性をもつと同時に、正確に同じものが、無数に再生産できるような形態でなければならなかった。」

この引用によって、リードは、ウェッジウッド社の陶磁器の生産プロセスに、彼が「機械美術」と呼ぶ原初的なあり方を見出したことを隠さない。すなわち、「われわれは、もっとも早い段階における機械美術 [machine art] – しかもすべての本質的な特徴をそなえているそれ – のあり方を規定したのであった」と述べているのである。

文化史研究に携わる現代の研究者、山田眞實もまた、「品質の高さを維持しながら、デザインに細心の注意を払って、近代的な経営法で大量生産を行った、このウェッジウッドの業績は、産業革命の黎明期にいち早く大量生産システムのモデルを創造したという意味でより高く評価されるべきである」⁶⁾とし、ウェッジウッド社の生産プロセスに対して、リードと同様に高い評価を下している。

責任の持てるデザインプロセス

再び、第一部「問題の歴史的側面と理論的側面」に戻り、リードの思考の流れを追うとき、彼がオーナメントというものをも物本来の形態との関係性において捉えるだけで無く、大量生産を可能とする機械による造形プロセスとのかかわりにおいて問い直していることが明瞭となる。彼は、機械による大量生産に基づく限り、美術は実現できないとする発想法を強く退けている。たとえば、モリスの弟子と目されるアーサー・J・ペンティアー (Arthur Joseph Pentney, 1875–1937) が、機械生産に従事する者や自動車に乗り映画を楽しむ現代的な生き方をする者を美術とは無縁な存在だと述べた箇所を取り上げ、「このモリスの狂信的な弟子」と評し、その狭量なものの見方を痛烈に批判している。

リードは、前出の人文主義的美術を美術の唯一のありようだとする錯誤が、こうした狭量な見方の温床となっていると考え、これに対置して、抽象的美術が確固として存在しているということを主張する。実用品は実用品ゆえに美術ではないと考えられがちであるが、幾何学的な意味でのハーモニーやプロポーションを実現しつつ、同時に、直観的な把握によってはじめて実用品は、創造され、鑑賞される形態を有しているのである。わたしたちの無意識的な能力に、それはアピールしえるものなのである。モリスの思想を継承する人々が、機械生産を認めるために必要なことは、人文主義的な美術とともに、抽象的な美術というものが存在するということをはっきりと認めることに尽きるとリードは考えているのである。

リードは、ペンティアーに対するこのような批判を媒介にして、さらに自らの考えを明確にするために、「デザイナー」という存在を規定しようと試みる。一般にデザイナーと呼ばれる人々は、「機械をはたらかせる基準としてのさまざまなプロポーションを決定する (以下58頁)」者であり、その仕事は、「シンメトリーやプロポーションの諸法則を、これから作られようとしている品物の機能的な形態に、適用する」ことにある。

機械時代のデザイナーの典型は、「構成技師」(constructive engineer)であり、機能的な目的とシンメトリーやプロポーションとの調和を図る抽象的な美術家なのである。

こういうと、リードは確固たる合理主義の立場からデザイナーを規定し、評価しているように受け取られそうだが、そうではない。最高の抽象的美術は、合理的なものではなく、直観的な形態把握(an intuitional apprehension)によって可能となるのであると明記している。そのうえで、結論的には、果たしてこの最高の抽象美術が機械生産の時代に可能なのが問われているのだとしている。

この可能性を阻む要素として、しばしばひとは機械生産における「規格化」(standardisation)を取り上げ、そこではユニークさが確保できないと批判する。しかし、このユニークさの感覚とは、「所有欲という、もう過ぎ去ってしまった個人主義の文明[a bygone individualistic phase of civilisation]に典型的であった、倫理的に無価値な衝動の反映(59頁)」だと、リードは、厳しく斥ける。機械の多種多様さは、物の多種多様さを保証し、その意味で、規格化が豊かさを奪うというロジックは成り立たない。

形態そのものの質という点で、形態的価値を問う者もいるであろう。この点について、リードは、責任あるデザインのプロセスの実現可能性に言及している。すなわち、「形態的価値(フォーマル・ヴァリュー)にたいする鋭い感覚をもっている人が、最後の仕上げまで、機械製品のデザイン、またはその決定にあたっているならば、その製品は、微妙な直観的性質をもつ抽象的な美術作品となりうるし、事実、それになっているのである(60頁)」。

その裏付けについては、現代の建築や家具、器具、容器などの作品の実例によるほかに証明のしようが無いと、リードは述べている。たとえば、ロジャー・フライはタイプライターを美しいものにできるだろうかと反語的な

言葉を投げかけているが、リードはオリヴェッティ社のポータブルタイプライターを図版として掲げ、グッドデザインに向かうベクトルの可能性を示唆している。

さらに、おそらく抽象的な美術と機械時代の産物との関係に具体的なイメージを付与するために、機械時代における美的構造に大きな影響を与えるアーティストとして、モンドリアン (Pieter Cornelis Mondriaan, 1872–1944)、ベン・ニコルソン (Benjamin Lauder Nicholson, 1894–1982)、ペヴスナー (Antoine Pevsner, 1886–1962)、ナウム・ガボ (Naum Gabo, 1890–1977) の名前を挙げている。

グロピウスへの評価

第一部の終盤は、産業意匠協会 (DIA : Design and Industries Association) において、1934年に講演したワルター・グロピウス (Walter Adolph Georg Gropius, 1883–1969) の講演記録 (王立英国建築家協会 : Royal Institute of British Architects の研究誌掲載) からの長い引用とその意義の叙述に充てられている。グロピウスの講演からリードが引用した部分の主題について整理すると、一つには、工業と手工芸のもののづくりのプロセスの違いを前提にしながら、手工芸が将来獲得すべき思索の実験という役割についての主張があり、二つ目には、今日の芸術的デザインは生活に基盤を持つゆえに、従来の超俗のアーティストの彼岸性からの解放、すなわち生活への回帰と冷徹な実務家の人間化を共に必要としているという主張がある。

リードはグロピウスが展開するバウハウス (Bauhaus, 1919–1933) について、それが国全体のデザインに影響を及ぼす優れた教育のあり方であると高く評価し、「われわれが、すぐにでも採用できる方法は、どのようなものであるかということが、この「バウハウスという」運動の実践のなかで明らかにされた (64頁)」としている。講演の引用箇所に見られるグロピウスの理想は、「すでに実行に移され、工業の世界では注目の的となり、実行可能であることが証明されている (67頁)」とさえ結論づけている。

グロピウスの理念とバウハウスに対する帰依とも言えるほどのこの賛辞と支持は、工業化社会におけるデザインのあり方を論じてきたリードの思想の裏付けという文脈において当然のものなのだが、ある意味では、彼の思想の独自性を損なう印象も読者に与えるであろう。この点については、同時代に起きている優れた芸術運動を逸早く英国に紹介し続け、それを世界的なレベルで組織した批評家リードの歩みとして肯定的に受け取るか、外来の芸術思想の翻訳者、あるいは芸術運動の通俗的な翻案者として否定的に受け取るかという、その仕事の意義に対するいわば評価の問題を含んでいる。

論者は、もちろん前者としてリードの歩みを高く評価しており、このグロピウスの思想への帰依は、本書第四部の教育思想および『芸術による教育』を産み出す契機になったと考えている。

ここまでが第一部の解題と部分的な解釈及び批評なのだが、さらに総括的に解説を加えつつ、これまでに浮上してきたテーマについて改めて考察を加えたいと思う。

(c) 序説および第一部の内容についての評価

本論文と同じく、『インダストリアル・デザイン』についての解題と評価を企て実践した鈴木正明は、産業化された社会における美術に対するリードのアプローチの「確かさ」や説得力について高く評価すると同時に、その限界を指摘している。ここでは、鈴木の見解を要約しつつ、その言葉も引用しながら、その評価の両側面を紹介しておこう。

リードは、工業と美術を対置し、ものの機能や技術から生まれる「形態」の問題に論点を集中させ、「そこに工業美術の成立根拠をみ [ママ]、さらにこれを抽象美術の純粹形式と関連させながら、解明しているところなど、美術とインダストリーの対応関係を、芸術的造形性の面から検証しようとする意図も想見されるのである」⁷⁾。

続けて、鈴木は、「もっともこの辺の諸説には、往々概念規定の明確さを欠き、たとえば、ヒューマニズム的美術と抽象的美術を対立させる際の人間主義的と人間的の対応関係などにも論証の厳密さを欠いて、論旨必ずしも精妙でも明快でもない」⁸⁾と判断し、リードを批判する。なお、その次の文は括弧入りの長文だが、別の文献(「マス・プロダクション時代の芸術」)でこの問題点が解決していることを鈴木は示唆している。

先の批判のすぐ後ろには、「基本的な問題の処理のしかたそのものはさすがに確かであって、工業美術やインダストリアル・デザインの基本的ありかたはいかにあるべきか、その向かうべき帰趨については、なんびとにも納得のいくものになっているのは疑いない」⁹⁾と、賛辞を書き連ねている。批判と併せ読むならば、要するに、リードのロジックは、論理的な説得力に欠けるが、現実的な問題解決の方向を示すことには成功しているということになる。

それでは、どこが論証の厳密さを欠き、論旨が明快でないというのだろうか。また、別の文献でこの難点がどのように克服されたというのだろうか。この点について考えてみたい。

おそらく、人間主義と人間的という対照的な精神性のあり方を基底に置き、人間主義的美術と抽象的美術という二項対立の図式を想定するリードの発想に、ある種の整合性の無さを鈴木は見出しているのであろう。それでは、その難点を改善したと彼がいう「マス・プロダクション時代の芸術」¹⁰⁾を繙いてみよう。なお、この文献は、『インダストリアル・デザイン』第3版改訂版の4年後の1957年に、岩波出版社の『現代思想 歴史・人間・思想』のために、リードが書き下ろし、阿部知二(1903–1973)が訳出したものであり、英語原文に相当するものは見当たらない。

わずか8頁の短文ではあるが、このエッセイの中で、リードは芸術の定義を明確に述べている。すなわち、「芸術とは、その語の完全な意味において云うかぎり、一つの文明の全貌をなすものであって、絵画や彫刻などの個人的芸術に限定されるものではない。公衆の諸芸術が存在し、それは建築や都市計画、産業芸術、またもちろんあらゆる人間技術の視覚面を包括するのである」¹¹⁾と明快に述べ、前者、すなわち個人的芸術を実現しようという、いわば越権的ともいえる流れが、19世紀の建築的記念物に反映してしまったと批判する。これに対して、グロピウス、ル・コルビュジエ(Le Corbusier, 1887–1965)、ミース・ファン・デル・ローエ(Ludwig Mies van der Rohe, 1886–1969)、フランク・ロイド・ライト(Frank Lloyd Wright, 1867–1959)などによって建築にもたらされた機能革命は、益の無い個人主義を拒否すると同時に、人間と宇宙を結びつける人間的な感覚に根差しているのだと、リードは主張している。そして、20世紀の技術的文明期に突入したわたしたちは、芸術を技術的なヒューマニズムのなかに活かすという仕事を容易に成し遂げられるはずである。そのとき、求められるのは、長らく芸術を支配してきた人間主義的な芸術観念と対を成す「形式主義」であるはずである。

オリジナルな英文が存在しないので、この文献における「形式主義」の原語が何なのか明らかでは無いが、通常の辞書にあるとおり、formalismであろう。いまや、この言葉は、確固とした自らの芸術理論を洗練させたロジャー・フライ(Roger Eliot Fry, 1866–1934)やグリーンバーグ(Clement Greenberg, 1909–1994)らと関連づけられて語られることが多い。しかし、これらフォーマリズムの理論家として著名な批評家たちのオリジナルな思想を含み込むフォーマリズム概念からいったん離れ、つまり、美術史というコンテキストから離れて、モダニズム(近代主義)全般の思想の潮流にフォーマリズムという言葉置いて見るならば、「マス・プロダクション時代の芸術」においてリードが展開したフォーマリズム(形式主義)の考えは、20世紀後半の技術革新の動きを正確に俯瞰した説得力のある見方である。

鈴木正明は、『インダストリアル・デザイン』における人間主義的美術と抽象的美術という二項対立から、人間主義的美術と抽象的美術という対概念に変更したことを評価する¹²⁾わけだが、果たして、「マス・プロダクション時代の芸術」はリードの質的な発展を跡づけるエッセイなのだろうか。むしろ、それは、「直観的または潜在意識的な性質[an intuitive or subconscious nature]をおびる要素」という魅力的な芸術のありようを捨象してしまったことで、通俗的かつ平板になった印象を私は覚える。

(2) 「第二部形態」および「第三部色とオーナメント」の概要

序説と第一部が、思弁的な論理を繰り広げる思索家リードの面目躍如の箇所だとするならば、第二部と第三部は、現実の造形表現のプロセスに密着して、制作者の立場、使用者の立場、さらには技術そのものの特性やその発展の可能性をも論述した批評家の側面がよく表れている。第一部にも、約20枚の図版が使われていたが、第二部では、第三版の英文原著が95枚、和訳書が90枚の図版を掲載し、第三部では、共に20枚の図版を載せて、形態や色、そしてオーナメントについて実例を示しながら解説している。本論文の目的は、この技術論についての目配りを検討することではないので、第二部と第三部については、その構成と、第一部に関連する箇所を中心に紹介と検討を加えたい。

(a) 形態についての考察

実用的なものの抽象的な性質はそのまま美的なアピールとなるが、そこに材料、目的という特性が加わり、抽象の純粋度は変化(modified)を被る。もちろん、これは原文を読めば明らかなように否定的な意味で言われているわけでは無い。第二部でのリードの関心は、その変化を決定づける要素としての「材料」「加工」「目的または機能」をつぶさに観察し、記述しようというところにある。したがって、その変化の要因の本質にかかわる性質の違いに着目して、リードは無機材料(inorganic)と有機材料(organic)に分けて、考察を進める。無機材

料は、陶磁器、ガラス器、金属器であり、有機材料は、木工品、織物、皮革製品である。材料と加工技術についての記述には、当時の平均的な水準を超える最新の情報が盛り込まれているが、「目的または機能」の項目の記述には、人間の身体性に基づく動きの特性を意識したものが多く、その後のプロダクト・デザインの世界における人間工学的なアプローチの登場を予感させる。

第二部の終わりには、「構成」(construction)という項目を立てて、ル・コルビュジェに倣い、技師(engineer)とは異なる構成家(constructor)の必要性をリードは述べている。前者は分析と計算を行い、後者は構成という仕事、すなわち、総合と創造を行うのである。明示こそしていないが、将来のデザイナーは、構成家として、その力量を発揮すべきであると、彼は考えている。

(b) 色とオーナメントについての考察

第三部の「色とオーナメント」の叙述の中心は、第一部から持ち越しているオーナメントについての具体的な検討にある。ここで、リードは、オーナメントの分類を試みる。物を成り立たせている材料や製作の工程から発生した「構造的なオーナメント」[structural ornament]と「ほかのものに應用されるオーナメント」[applied ornament] (116頁)」である。前者の構造的オーナメントは、「(a)偶成的 fortuitous オーナメントと(b)作為的 factitious オーナメントにわけることができる (上掲頁)」とされている。応用的オーナメントは、さらに、幾何学的、様式化された[stylised]もの、有機的または自然主義的、造形的[plastic]に分かれる。このような分類のほか、物の形態との関係において、大きさ(size)、輪郭やマッスなどの形(shape)、連想(association)という枠組みもある。

そして、この章で最も重要な考察が「機械オーナメント[machine ornament] (122-123頁)」という節で展開されている。ここには、リードの現実感覚が反映しており、興味深い。すなわち、現代は高度な複製技術が確立されているので、同じ描写や図柄などの様式化されたオーナメントを広範囲に利用できる。しかし、機械生産の時代の機械的オーナメントとして最も適したのは、幾何学的オーナメントである。リードは、「機械製の品物の形態における正確性、抽象度の美点と調子を合わせるためには、われわれはオーナメントにも、正確性と抽象性を必要とするのである (123頁)」と述べている。「機械は正確性と、清潔感と、ぬきさしならずぴったりとした[appropriateness]という印象を生みだすことができる (上掲頁)」

この感覚は、モダニズムのデザイン感覚を象徴的に表しているように思われる。また、ここには、物の生産と消費という社会構造上の転換期に、どのようなスタンスで臨んでいたかが明確に表れている。

3. 英国近代におけるデザイン史における『インダストリアル・デザイン』の位置

リードによる『インダストリアル・デザイン』の第三部までの内容をつぶさに見ることで、大量生産・大量消費という時代相において、彼がどのように自らのアートの観念を見つめ直そうとしていたかを整理してきたが、この著作そのものの時代的・社会的位置づけもまた、その内容を吟味し、評価する上で必要不可欠である。

英国の近代デザイン史についての基礎文献の地位を確かなものにした『イギリスと社会とデザイン—モリスとモダニズムの政治学』¹³⁾という浩瀚な研究書が日本の研究者、菅 靖子によって2005年に出版されている。また、菅が主題とした英国社会とデザイン運動とのダイナミックな関係性に注目するならば、小野二郎(1929-1982)を嚆矢とする、ウィリアム・モリスの関連研究図書への目配りも求められるだろう。しかし、ここでは、簡潔に英国デザイン史をまとめた中山修一(1948-)の「英国デザインの精神」¹⁴⁾を参考にしつつ、「デザイン学研究」に掲載された菅靖子の論文¹⁵⁾、そして、リード研究の泰斗であるシスルウッド(David Thistlewood, 1944-1998)の分担執筆形式の著述¹⁶⁾とタイポグラフィーのデザイナーとしても活躍する研究者のキンロス(Robin Kinross, 1949-)の論文¹⁷⁾等を参照して、できるだけ簡略な叙述によって、この書の持つ歴史的意味について探りたい。

英国の近代デザインの運動は、偉大な思想に基づく先駆的实践としての位置を確立したアーツ・アンド・クラフツ運動との関係性において、叙述されることが多い。しかし、そのことが、この運動から影響を受けたフランスを中心にしたアール・ヌーボーへ、そして、アーツ・アンド・クラフツ運動の影響から脱し、革新を遂げたバウハウスへとデザイン史を語る者の目をヨーロッパ大陸に向けてしまうという皮肉な結果を招いた。例えば、『モダン・デザインの展開』を書いたベヴスナーは、室内装飾などについては継続的に英国のデザインを追っているものの、叙述の基本線は上記のライン上にある。

実際、「今世紀[20世紀]前半のイギリスは同運動[アーツ・アンド・クラフツ運動]以降、一見低迷した印

象を与える」と、菅はバウハウスが誕生したドイツと、ローウィ（Raymond Loewy, 1893–1986）ら「産業デザイナー」の第1世代が台頭しはじめたアメリカと英国を冷静に比較する。

この停滞の原因はいろいろ考えられるだろうが、やはり、高邁かつ倫理的な思想を中核に置く「小芸術 (lesser arts)」¹⁸⁾という理想と機械生産という方法の異質さが根本にあるだろう。そして、デザインという言葉よりも、「応用芸術」や「装飾芸術」という言葉が、ながらく物の生産にかかわる思考のキーワードだったのである。

1914年に英国の若手デザイナーたちは「ドイツ工作連盟 (Deutscher Werkbund/German Association of Craftsmen)」のケルン展を見て、その優れたデザイン感覚に衝撃を受け、翌年、英国のデザイン改革に着手するための組織としてDIA (Design and Industries Association: デザイン産業協会) を立ち上げる。菅によれば、ロンドンの主要な地下鉄駅の再建から、グラフィックデザインと出版事業との共同作業まで、「当時の顕著なデザイン改革活動には、必ずといってよいほどDIAが関与している」¹⁹⁾のである。しかし、ライプチヒのグラシイ美術館で開催された「国際美術工芸博覧会」(1927)での英国パートの作品選定からレイアウトまでを引き受けたDIAは、ウェッジウッドの陶器からバーナード・リーチの陶芸作品、そして、エリック・ギル(Eric Gill, 1882–1940)の彫刻までを揃えて、満を持して展示したにもかかわらず、他国の展示との比較において、明らかに精彩を欠いていたのである。その理由について、菅の分析は説得力があると同時に、先に見たリードの著作の内容と照らしたとき、意味深い。すなわち、同展に出品した家具商会の製品は、アーツ・アンド・クラフツ運動とは決別したはずのモダニズム志向の家具などだったはずなのだが、それは「生産段階で手工芸にこだわらず機械をできるだけ導入」したというに過ぎないものであり、「機械導入によって先駆的なデザインもしくは新素材を開発した」²⁰⁾ものではなかった。

中山修一は、同様の事態について、DIAの構成メンバーの特性から説明しているので、参照しておきたい。

「アーツ・アンド・クラフツから巣立つ必要性を自覚し、産業のためのデザインへと向かったものの、創設当初の会員の多くはあくまでも美術家＝工芸家であったために、手工芸と機械生産の違いがいまだ十分に理解できず、理論の上からも、実践のうえからも、苦渋に満ちた選択が常につきまとっていた。」²¹⁾そして、DIAに代表される英国デザイン界のこの状況とリードの登場を次のように対照的に述べている。「そうした状況のもとにハーバート・リードの『芸術と産業』[*Art and Industry*]が1934年に出版された。」²²⁾

さらに、この著作がもたらした成果について、「リードはそのなかで、[中略]インダストリアル・デザインに芸術的根拠を与える試みとともに、それが成立するうえでの様々な原理の構築を行っていたのである。まさにこの本こそ、これより戦後の復興期に至るまでのモダン・デザイン運動のなかにあってひとつの福音書の役割を果たすものであった」²³⁾と彼は述べているが、まさに的確な評価であろう。

『インダストリアル・デザイン』が与えたその影響の大きさについては、感覚的な表現ながら、小野二郎もまた指摘²⁴⁾している。さらに、前出のロビン・キンロスも、デザインおよび建築評論に健筆を振るったグローグ(John Gloag, 1896–1981)と、子どもの絵本の編集などを大手出版社で手がけたキャリントン(Noel Carrington, 1895–1989)が、それぞれ、この本の革新的な意義を認めたことを、この著作の功績を裏付ける事柄²⁵⁾として掲げている。こうした評価を通じて、英国の産業界、デザイン活動の従事者に対するこの本の影響力の大きさを伺い知ることができる。また、1984年には、アメリカの出版社(Horizon Press)から再版されるなど、近時まで、この著作は広範な影響力を英語文化圏にもたらしてきた。それは、本書の内容と構成が、モダン・デザインの基本的な方向性を明確に示すと共に、説得力のあるそのロジックが支持された証であろう。

4. 「産業時代の美術教育」と『芸術による教育』をつなぐ視点

『インダストリアル・デザイン』の第四部は、「産業時代の美術教育」(Art Education in the Industrial Age)というテーマを取り上げている。第三部までが、リードの考える機械生産の時代のデザイン思想と、製作にかかわる実践についての啓発的な内容だとするならば、このパートは、デザイナー養成にかかわるきわめて社会的な考察を含む教育論で纏められている。その書きぶりは、自由闊達であると同時に、自らの『芸術の草の根 (*The Grass Roots of Art*)』からの引用が多いことが特徴であり、思弁的な思考と現状の教育の問題点が錯綜し、第一部で展開された慎重な展開と比較したとき、相対的に整合性がとれていない印象を受ける。このあたりが、同じ教育論の範疇にあるとはいえ、一貫して論理的な構成に努めたことが読み取れる『芸術による教育』との大きな違いである。また、それゆえにこそ、リードの生な発想、すなわち、いわゆる「本音」が露骨に表れているとも言えよう。

このパートで特に注目に値するのは、「消費者の審美眼の教育 [the education of the consumer in aesthetic appreciation] (128頁)」と「生産者の美的デザイン感覚の教育 [the education of producer in aesthetic appreciation]」の二つを複眼的に眺め、両者の必要性和同時に違いも指摘していることである。後者については、美的な創造の過程における「デザインの発想 [the invention of design]」の重要性を指摘し、同時に、それが心の中に浮かび、外界の媒体に作用する知的な活動であり、例外的な才能ある人々に可能なものだと考えている。

このような考えは、早いうちから才能有る者を選別し、別立ての教育を用意する早期教育を連想させるが、リードの考えはこれとは異なる。すなわち、「教育というものは、徹頭徹尾、全人の教育でなければならない [Education from beginning to end should be the education of the whole man] (130頁)」という。要約すれば、才能は初等教育の段階で見出されなくてはならないが、別立ての教育プランを用意する必要は無いという考えである。発達の輻輳説よりは、才能はもともと決定されているという決定論に近いが、きわめて経験を重視している点で、結果的には、教育の力を重視している。このような文脈で、リードは、マリオン・リチャードソン (Marion Richardson, 1892–1946) の教育実践を紹介している。

『20世紀前半の英国における美術教育改革の研究—マリオン・リチャードソンの理論と実践』²⁶⁾によって、リチャードソン研究の金字塔を打ち立てた直江俊雄 (1964–) によると、リードが紹介した彼女の方法は、「ほぼ、ライティング・パターンのことを指していると思われる単純な図式の繰り返しから」²⁷⁾発展させる指導のことだろうという。この文脈において、ライティング・パターンを取り上げ意味づけることは、直江によれば、「絵の教育というリチャードソン本来の追究を含んだ全体像を説明しているとは認めがたい」²⁸⁾。

リチャードソンとリードの関係について言えば、互いに真摯に教育観を述べ合う良き関係であったことも、直江の研究から浮かび上がる²⁹⁾のだが、リードによるリチャードソンの実践の紹介は、たしかに、牽強附会の観が否めない。そして、同時に、デザインの才能開発という自らのコンテクストに、リチャードソンによる模様や文字を利用した教育方法を取り込んだリードの記述のあり方に、この時期のリードの教育観が象徴的に透けて見えるのである。

それはデザイン教育のベースには、遊びの要素を含んだ「感覚」の陶冶が必要だという考えだと言えよう。教育における感覚の重視は、もう一つの方法の紹介にも共通している。すなわち、モホリ＝ナギー (Moholy-Nagy László, 1895–1946) の『新しい視覚』のなかで紹介されていた、触覚および視覚にかかわる多様な学習である。前後の文脈から判断して、リードはナギーの学習についても、初等教育での実施を期待していると言えよう。

この「産業時代の美術教育」は、デザインという知的で創造的な仕事に従事する者の養成という目的が強調され、教育全般の理念から発達論、そして、制度設計までの全体像を網羅する体系性を有する『芸術による教育』の一部分があたかも抽出された印象を受ける。もちろん、それぞれの著作の初版発行年からもわかるとおり、『芸術による教育』(1943年初版)は、『インダストリアル・デザイン』(1934年初版)所収の「産業時代の美術教育」が執筆された後に書かれており、問題点が修正され、より説得力に満ちた教育思想書として成立したのである。たとえば、創造的なデザインに携わる人々の才能開花に焦点を合わせた教育観は姿を消し、『芸術による教育』の冒頭に登場するあの有名な二律背反、すなわち、「人は、その人自身になるように教育されるべきである、というものであり、もう一つは、人は、その人自身でないものになるように教育されるべきである」³⁰⁾という課題の止揚が、リードのテーマとなるのである。

まさにそれは、ステファン・マーク・ドブbs (Stephen Mark Dobbs) が注目したとおり、「リードの果たした役割は、芸術教育のために哲学的基礎を与えることである。そのためには、人間社会の最も急を要する問題—すなわち、間断なくつづく蛮行への墮落 (実際リードが同書を執筆している間もホロコーストは進行中であった)—へ焦点をあてられるようにし、思いやりのある原理に則った世界の秩序が必要」³¹⁾になる。このような時代背景に促されるように、リードはあらゆる先入観を排除して、人間の教育一般について思索し、その成果を『芸術による教育』に纏めたのだった。

このような著作の経緯が、フロイトを経由してユング理論に、集合的無意識の存在というある種の救いを求める思考のベクトルをもたらしたのであろう。また、時代背景にかかわる二つの著作の違いを反映した証というべきか、『インダストリアル・デザイン』全編に行き渡る改革者としての意気揚々としたトーンと、社会のあり方次第では、人間はどのようにも変わりうるという醒めたトーンの違い、気分の相違も際立っている。

5. おわりに

前節では、二つの著作の違いを強調したが、根本的な芸術観は同根であり、揺るぎがない。それは、原著の副題を採って、『ハーバート・リード自伝』という題目で和訳された、まさに自伝的な著作といえる『対蹠的な経験 (*The Contrary Experience: Autobiographies*)』(初版1963)の中での信条告白、すなわち、宇宙の構造そのものに潜む法則としての「リズム」や「バランス」、そして「プロポーション」は、あらゆる芸術に共通するというリードの信念³²⁾である。このことが、一面ではモダニズムの造形理念と通底し、どれほど創造的改革者としての批評を繰り返しても、アイデア界を前提とする西洋思想のミメシス論との絆を断ち切れない印象を与える源³³⁾である。しかし、それを超える個人の想像力に彼が引き寄せられていたことも、本論文の第2章1節(b)のフォームの箇所でも明らかにしたように明白である。西洋美術の本流に絡みついたミメシス論に自らが呪縛されていることについても、リード自身、半ば、意識的だったのかもしれない。その意味で、中国の宋代にできた壺への賛美は象徴的である。

この論文では、『インダストリアル・デザイン』の精読を通じて、ハーバート・リードのデザイン思考の本質に迫る試みを行った。そのことによって浮上した、手作りと機械生産の関係性への独自の視点、装飾に対する批判的思考、マス・プロダクション時代の生産者と消費者の関係性、そして、教育としての表現および物づくりの視点などの各テーマについては、現代の社会のあり方と照らし合わせて批評的に考察する課題が残されている。あえて、当論文の成果に自ら言及するとすれば、モダン・デザインが本格的に始動し始めた時代に、該博な知識を元手に独自のデザイン論を展開したリードの基本文献を詳しく検討したことで、そうした課題に取り組む思索の準備が整い始めたということになるだろうか。例えば、アブストラクト・アートとプロダクト・デザインとの関係性については、『インダストリアル・デザイン』が逢着した図式的理解を超えて、デザイン教育の次元において思索すべきであろう。上記の課題の解決とともに、勝見 勝が自著『現代デザイン入門』³⁴⁾のなかで触れているロジャー・フライのデザイン論と『インダストリアル・デザイン』の比較考量についても、フライの芸術論全般を検討しつつ、今後、取り組むべき課題であると考えている。

註

- 1) ハーバート・リード著、宮脇 理・岩崎 清・直江俊雄共訳『芸術による教育』、フィルムアート社、2010年初版
- 2) ハーバート・リード著、藤原えりみ訳『近代彫刻史』、言叢社、1995年初版
- 3) 鈴木正明「パウルソンとリード」、勝見 勝監修『現代デザイン理論のエッセンス—歴史的展望と今日の課題』、ペリかん社、1966年
- 4) 栗山裕至「「身体性」とデザイン教育」、宮脇 理編『デザイン教育ダイナミズム』、建帛社、1993年
- 5) ハーバート・リード著、勝見 勝・前田泰次共訳『インダストリアル・デザイン』、みすず書房、1957年
なお、この翻訳の底本は下記のとおりである。また、本論文に括弧で示した原文も下記の第3版の原著である。
Herbert Read, Art and Industry: The Principles of Industrial Design, 3rd edit., 1953
- 6) 山田眞實『デザインの国イギリス—「用と美」の「モノ」づくり／ウェッジウッドとモリスの系譜』、創元社、1997年、70頁
- 7) 前掲3)、236頁
- 8) 同上
- 9) 同上
- 10) ハーバート・リード著、阿部知二訳「マス・プロダクション時代の芸術」、岩波書店編(岩波講座)『現代思想—歴史・人間・思想』、岩波書店、1957年
- 11) 同上、191頁
- 12) 前掲3)、236頁
- 13) 菅 靖子『イギリスと社会とデザイン—モリスとモダニズムの政治学』、彩流社、2006年
- 14) 中山修一「英国デザインの精神」谷村 晃・原田平作・神林恒道共編『現代のデザイン〈芸術学フォーラム8〉』、勁草書房、1996年
- 15) 1. 菅 靖子「英国におけるデザイン産業協会の活動からみたデザイン観の形成」、『デザイン学研究』、46

巻5号, 2000年

2. 菅 靖子「産業芸術に関する初の政府諮問機関としての英国産業協会（1918－1933）の意義」, 『デザイン学研究』, 47巻6号, 2001年

16) David Thistlewood. ‘Herbert Read: A New Vision of Art and Industry,’ in Benedict Read & David Thistlewood (ed.) *Herbert Read: A British Vision of World Art*. Leeds City Art Galleries, 1993.

17) Robin Kinross. ‘Herbert Read’s Art and Industry: a history,’ *The Journal of Design History*. 1988, Vol.1, No.1.

18) 小芸術 (lesser arts) について, 小野二郎は次のように説明している。「モリスが小芸術^{レッサー・アーツ}というのは, いわゆる装飾芸術, 彫刻や絵画といった大芸術に対してそう呼ぶもので, 「日常生活の身のまわりのものを美しくする」芸術の総体をいう。」(小野二郎『ウィリアム・モリス—ラディカル・デザインの思想』, 中央公論社, 1992, 163頁)

19) 前掲15) 1の論文, 36頁

20) 同上, 39頁

21) 前掲14), 141頁

22) 同上

23) 同上, 142頁

24) 下記文献には, 次のような記述がある。「1934年初版の『芸術と産業—インダストリアルデザインの諸原理』という本も, 読書人士の範囲を超え, デザイン界に実践的実質的に影響を与え, 政府のデザインポリシーを変えたほどだが, この『芸術を通しての教育』もまた, はるかに大規模で文学や美術の世界を超えて広がった。」(小野二郎「『芸術を通しての教育』に見るハーバート・リードの思想」大橋皓也・宮脇 理共編『美術教育論ノート』, 開隆堂, 1982, 71頁)

25) 前掲17), 43－44頁

26) 直江俊雄『20世紀前半の英国における美術教育改革の研究—マリオン・リチャードソンの理論と実践』, 建帛社, 2002年

27) 同上, 109頁

28) 同上, 7頁

29) 同上, 109－113頁

30) 前掲1), 19頁

31) ステファン・マーク・ドップス「ハーバート・エドワード・リード」, ジョイ・A・パーマーほか著, 広岡義之・塩見剛一共訳『教育思想の50人』, 青土社, 2012年, 65頁

32) ハーバート・リード著, 北條文緒訳『ハーバート・リード自伝』, 法政大学出版局, 1970年, 428頁

33) 著名なリチャード・ハミルトン (Richard Hamilton, 1922－2011) を含むポップ・アート指向の「インディペンデント・グループ」(略称 IG) は, リードのモダニズム思考および西欧古典思想的な考え方に対して, 批判的であった。このことについては, 海野 弘『モダン・デザイン全史』(美術出版社, 2002年) が詳しいので, その402－411頁を参照して頂きたい。

34) 勝見 勝『現代デザイン入門』, 鹿島研究所出版会, 1965年

A Study on the Theories of Design by Herbert Read

—— Through the Perusal of *Art and Industry* ——

YAMAKI Asahiko

In Japan, Herbert Read is considered as an important scholar who gave the theoretical foundation to art education by writing *Education through Art*, as well as being regarded as a prominent art critic in the 20th century. However, his concern was not only bound to academic disciplines so called art education and art criticism, but also to the global phenomena which were caused by drastic change to industrialized society.

This paper examines Herbert Read's design theory by reading carefully the book of the title *Art and Industry: The Principles of Industrial Design*. Through the book, Read groped for the relevant criteria for making processes of instruments and products suitable for modern daily life based on industrialization.

In the paper we could address to the influences on modern design thoughts by which the viewpoint presented by Read in the book. In addition to that, we considered the evaluation to the thoughts from our contemporary viewpoint.